

6. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 2004.
7. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.
8. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). СПб., 1995.
9. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII вв. Эпохи и стили. Л., 1973.
10. Морозов А. А. Проблемы европейского барокко // Зарубежная литература (Л.). 1968. № 12. С. 111–126.
11. Megill A. Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. Berkeley etc., 1985.
12. Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. М., 1981.
13. Фаулз Дж. Острова // Фаулз Дж. Кротовые норы / Пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. М., 2002. С. 413–477.
14. Фаулз Дж. Аристос: Философская эссеистика / Пер. с англ. Н. Роговской. СПб., 2003.
15. Юнг К. Г. Об отношении психотерапии к спасению души // Юнг К. Г. Бог и бессознательное. М., 1998. С. 59.
16. Панченко А. М. «Великие стили»: терминология и оценка // Русская литература и культура Нового времени. СПб., 1994. С. 166–177.
17. Гегель Г. Ф. В. Эстетика // Соч.: В 3 т. М., 1968–1973. Т. 1–3.
18. Шекспир В. Венецианский купец // Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 3.
19. Шекспир В. Макбет // Полн. собр. соч. Т. 7.
20. Конрад Н. И. О барокко // Избранные труды. История. М., 1974. С. 265–267.
21. Пинский Л. Е. Ренессанс и барокко. Бальтасар Грасиан и его произведения // Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон. М., 1982. С. 449–575.
22. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.
23. Guattari F. A liberation of desire: An interview // Homosexualities and French Literature / Ed. by G. Stambolian Ithaca, 1976. P. 58–173.
24. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
25. Силонас В. Ю. Стиль жизни и стиль искусства: (Испанский театр маньеризма и барокко). СПб., 2000.

© Спиридонов Д. В.
г. Екатеринбург

«НЕЛИНЕЙНОЕ ПИСЬМО» И ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ МЕТАНАРРАТИВ В РОМАНЕ ПЕТЕРА КОРНЕЛЯ «ПУТИ К РАЮ»

Произведение шведского писателя Петера Корнеля «Пути к раю» остается практически не исследованным не только в отечественном, но и в зарубежном литературоведении. По всей видимости, причина тому почти полное отсутствие сколько-нибудь внятной методологии исследования подобного рода повествовательных текстов, т. е. текстов, относящихся к так называемому «нелинейному письму». И дело не только в том, что нет четкого понимания того, что же такое «нелинейное письмо» (это словосочетание в каком-то смысле парадоксально, и английский термин «nonlinear narratives» гораздо удачней было бы перевести как «нелинейное повество-

вание»), но и в том, что не совсем ясна эстетическая генеалогия этого явления. Именно в этой связи представляется чрезвычайно полезным обратиться к анализу художественной формы романа «Пути к раю».

С формальной точки зрения, произведение Корнеля представляет из себя последовательность комментариев к некоей рукописи, от которой, после смерти ее автора, остались лишь эти комментарии, якобы собранные и изданные Корнелем. Комментарии разделены на три части (вероятно, соответственно структуре утраченного произведения), пронумерованы и представляют из себя отсылки к разного рода текстам: научным, литературным, биографическим и автобиографическим, снабженным богатым иллюстративным материалом (рисунками, фотографиями, схемами). Понятно, что никакого сюжета в традиционном смысле слова здесь нет и быть не может, тем не менее в тексте можно различить сквозные образы и мотивы, основным из которых является лабиринт. Образ лабиринта в разных комментариях связывается с идеями Фрейда и его последователей, творчеством Сезанна, Малларме, Малевича, сюрреалистов и пр. Наконец, образ лабиринта связывается с устройством древнего Иерусалима, а также небесного рая, как его представляли себе в Средневековье, что, очевидно, и обусловило название произведения. Однако, несмотря на наличие такого сквозного образа, теоретики «нелинейного повествования» стремятся подчеркнуть именно изолированность отдельных фрагментов текста, что, как им кажется, позволяет свободно их комбинировать. Так, М. Павич подчеркивал, что «Пути к раю» относится к тем произведениям, которые, «избавившись от рабства линейности языка, открывают перед нами, читателями, возможность самим участвовать в создании определенного текста» [1, с. 6]. Думается, однако, что комбинаторные возможности текста Корнеля чрезвычайно скромны, во всяком случае, они, очевидно, ограничены, ну хотя бы потому, что у Корнеля все комментарии пронумерованы и отражают в первую очередь, линейность комментируемой рукописи. Кроме того, нам кажется, что та последовательность комментариев, которую предлагает автор, должна играть важную роль в процессе рецепции и интерпретации текста, ибо художественная форма произведения, а вместе с ней и специфика чтения и восприятия произведения, со всей очевидностью, составляют здесь основу его содержания. Так, не трудно заметить, что семантика лабиринта у Корнеля имеет отношение не только к содержанию, но и к форме: автор не просто плетет ассоциативные цепи, отсылая нас к разным культурным эпохам и историческим фигурам, так или иначе связанным с концептом лабиринта, но он как бы водит читателя по своеобразному лабиринту текста, при этом читатель периодически натывается на тупики, многократно возвращаясь к уже пройденным сюжетам и именам — в сущности, нарративная структура текста становится здесь собственно предметом изображения. В этой связи, можно сказать, что здесь не форма служит для более точного, эстетически адекватного выражения содержания, а содержание обыгрывает и оттеняет художественную форму текста. В каком-то смысле содержание произведения представляет собой последовательность того, что в семиотике со времен Барта

называется «шифтерами», имеющими в данном случае метанарративную природу: помимо самого текста, в произведении отчетливо прочитывается текст о тексте или, точнее, о том, как этот первый текст следует читать и воспринимать.

Думается, однако, что эта очевидная закономерность, связанная с метанарративной организацией текста, помимо ее чисто поэтологического значения, может способствовать выявлению в тексте еще одного важного аспекта, который, как нам кажется, позволит сместить акценты в анализе произведения. В этой связи необходимо обратить внимание на еще одну особенность семантики лабиринта, актуализированную в исследуемом тексте, а точнее, на двойственность опыта такого путешествия по лабиринту. В сущности, фокус лабиринта состоит в том, что, пробираясь по его коридорам, мы видим лишь эти коридоры, опознавая те места, где мы уже проходили, и натываясь на новые проходы. Выбраться же из лабиринта можно либо случайно, либо тогда, когда вы сможете представить его целиком — в виде карты или топографической схемы, т. е. в виде изображения, реального или воображаемого. Но бродить по лабиринту и видеть схему — это разные формы опыта, не имеющие между собой ничего общего, ведь если вам, например, удалось выбраться из лабиринта, это вовсе не значит, что вы сумеете нарисовать его схему и наоборот. На самом деле, речь здесь должна идти не только и не столько о семантике лабиринта, сколько вообще о соотношении референта и знака или, точнее, о соотношении опыта взаимодействия с референтом и опыта взаимодействия со знаком, обозначающим этот референт. В отношении лабиринта вопрос мог бы быть поставлен следующим образом: каковы соотношение и взаимосвязь «путешествия» по лабиринту и того факта моего осознания и знания опыта такого путешествия. Другими словами, что значит иметь опыт и иметь представленное в знаковом виде знание об этом опыте? Именно этот вопрос отсылает нас к еще одному аспекту эстетической структуры текста, а именно к историографической составляющей этой структуры. Историографической — потому что истоки такой интерпретации соотношения опыта и его репрезентации лежат в постмодернистской историографии, т. е. в области постмодернистских исследований по философии и методологии исторического знания.

Основной вопрос историографии — это как раз и есть вопрос о том, что такое исторический опыт и как он может быть репрезентирован. «Модернистская», как ее именуют, историография, т. е., по большому счету, позитивистская историография, исходила из дихотомии реальности и языка, т. е. оперировала главным образом категориями истины и лжи в отношении того, что именовалось «исторической реальностью». Таким образом, задачей исторического исследования признавалось точное воспроизведение события так, как оно происходило «на самом деле». Развитие историографической эпистемологии в последней четверти XX в. позволило не только отказаться от такого подхода, но и признать продуктивной совершенно противоположную логику, провозгласившую знаменитый тезис о нарративной природе исторической реальности. Работы Х. Уайта, П. Гэя,

Ф. Анкерсмита и других современных теоретиков историографии, основывающих свои положения главным образом на выводах англо-американской аналитической школы, демонстрируют нам процесс автономизации текста по отношению к реальности: историческая реальность есть то, чем является текст исторического исследования, так что историографическая практика не соотносится более с понятиями истины и лжи, но все чаще с понятиями стили, тропа и нарратива. Как замечает Ф. Анкерсмит, историки были вынуждены признать непрозрачность собственного языка по отношению к тому, что традиционно именовалось исторической реальностью.

Нетрудно отсюда провести параллель с текстом Корнеля, который не просто водит читателя по лабиринту образов и ассоциаций, но выстраивает подлинную модель исторического повествования. Комментарии при отсутствии комментируемого текста — это почти буквальная художественная реализация основного аргумента современных историографов, ближайшим аналогом которого является знаменитый расселовский парадокс лжеца, т. е. утверждение лжеца о том, что его утверждение ложно. Парадокс, с помощью которого тот же Анкерсмит борется с наивным реализмом в исторической науке, есть выражение той самой непрозрачности языка по отношению к реальности, которой, как таковой, просто не существует. Замена референта знаковой реальностью, реального опыта — его нарративной репрезентацией, вообще тщетный поиск реальности там, где реальность становится знаком, — лейтмотив всего романа Корнеля. Так, в примечании 56 второй части, в очередной раз отсылая читателя к творчеству американского художника-концептуалиста Роберта Смитсона, автор указывает на разработанные Смитсоном понятия «site» (место) и «nonsite» (не-место). Местом Смитсон называл тот или иной реально существующий ландшафт, обычно малодоступный, а не-местом — фрагмент этого реального места (например, грунт), помещенный в стеклянную колбу и выставленный в галерее. Колба при этом была снабжена некой топографической документацией о том месте, которое она должна была представлять, — схемой, фотографией и пр. При этом Корнель цитирует Смитсона, писавшего, что «то, с чем мы на самом деле сталкиваемся в nonsite, это отсутствие site, это очень мощное и тяжелое отсутствие» [1, с. 119]. Таких отсылок к идее непрозрачности знака в тексте можно встретить несколько.

Зададимся еще таким вопросом: является ли такое соотношение реальности и репрезентации собственно историографическим, т. е. непосредственно соотносимым с категорией прошлого? Конечно, не сложно заметить, что онтология исторического опыта, приравненного к опыту репрезентации прошлого, делает эту модель несколько шире, чем собственно разговор о прошлом, поэтому эта модель нуждается в некой корректировке. Что в условиях непрозрачности языка делает нарративное произведение собственно историческим, если не изображаемая реальность? Ответ, который дает нам современная историография, прост — коннотативная историчность самого нарратива, понимаемого как непрозрачное историческое свидетельство, т. е. автономный с точки зрения референции знак утраченной, а потому гносео-

логически нерелевантной реальности: историк более не исследует историческую реальность через исторические свидетельства, но исследует свидетельства как готовые, т. е., в сущности, автореференциальные интерпретации прошлого. Анкерсмит, развивая уже указанное противопоставление модернистской и постмодернистской историографии, пишет о том, как трактуется историческое свидетельство: «...для модерниста свидетельство есть плита, которую он снимает, чтобы увидеть, что лежит под ней, для постмодерниста, напротив, это — плита, на которую он ступает для того, чтобы двигаться к другим плитам» [2, с. 330]. В этом отношении в связи с произведением Корнеля вполне можно говорить именно об *историографическом* метанарративе, использующем исторические тексты как свидетельства утраченной реальности комментируемого текста. В этой связи и линейное чтение якобы нелинейного текста, уподобляемое путешествию по лабиринту, есть не только поиск рая, понимаемый как тщетный (в условиях непрозрачности нарратива и его своеобразной рефлексивности) поиск прошлого, но и как тщетный поиск вообще иного времени, нежели само время чтения, ибо проспективная направленность (поиск лабиринта как небесного Иерусалима, рая) приравнивается здесь направленности ретроспективной (поиск лабиринта в различных текстах, выступающих в роли самых настоящих исторических источников или свидетельств в смысле Анкерсмита), при том, что ни та, ни другая не могут быть в полной мере реализованы, и читатель остается замкнутым в имманентном процессе чтения, пространственно-временные характеристики которого (порядок расположения комментариев и иллюстраций, языковая ткань текста) суть не только условия чтения, но и само его содержание.

Примечания

1. Корнель П. Пути к раю: Комментарии к потерянной рукописи. СПб., 1999.
2. Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры. М., 2003.

© Тиунова М. Н.
г. Екатеринбург

О ПСИХОЛОГИЗМЕ В РАССКАЗЕ МАРГАРЕТ ЭТВУД «ВОСХОД СОЛНЦА»

Рассказ «Восход солнца» канадской писательницы Маргарет Этвуд (род. в 1939 г.) вошел в сборник ее рассказов «Яйцо синей птицы» (1987). Главная героиня рассказа Ивон живет в Торонто, занимается живописью. Ее последнее увлечение — рисование портретов мужчин. Повествование сосредоточено вокруг нее. Что же мы можем узнать о внутренней жизни созданного воображением М. Этвуд женского образа?

Писательницей, отлично зарекомендовавшей себя в качестве создательницы стихов и романов, на этот раз выбран жанр рассказа. Как известно,